

H A U S A R B E I T

Thema:

**Das künstlerische Schaffen von Christo und Jeanne-Claude im Vergleich zum Werk Erwin
Wurms unter dem Aspekt der Auseinandersetzung mit Raum**

zum Seminar: „Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts“

Bei: Professor Doktor Bernfried Lichtnau

Eingereicht von: Jan Gregor Putensen

Matrikel Nummer: 424 000

Student Master of Fine Arts

Caspar-David-Friedrich-Institut

Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald

Wintersemester 2005/06

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 1
2. Vorstellung der Künstler	S. 2
2.1 Christo & Jean Claude – biografische und künstlerische Entwicklung	S. 2
2.2 Erwin Wurm – biografische und künstlerische Entwicklung	S. 5
3. Gegenüberstellung und Vergleich	S. 6
3.1 Christo & Jean Claude	
3.1.1 Künstlerische Ursprünge	S. 6
3.1.2 „Running Fence“	S. 9
3.1.3 „Verhüllter Pont Neuf“	S. 10
3.2 Erwin Wurm	
3.2.1 Künstlerische Ursprünge	S. 12
3.2.2 „One-minute-sculptures“	S. 14
3.2.3 „Fat Car“	S. 15
3.3 Vergleich der Projekte von Christo & Jean Claude mit Erwin Wurm unter gesonderter Betrachtung des Aspektes der Auseinandersetzung mit Raum	S. 17
4. Fazit	S. 22
5. Anhang	
5.1 Literaturnachweis	
5.2 Bildteil	

1. Einleitung

Im Rahmen meiner Hausarbeit möchte ich eine Untersuchung zweier Künstler und ihrer praktischen Auffassung von Raum als Basiskomponente ihrer Arbeit vornehmen. Um dabei dem Seminarthema „Bildhauerei des 20. Jahrhunderts“ gerecht zu werden, habe ich mich für das Künstlerehepaar Christo und Jeanne-Claude und den Österreicher Erwin Wurm entschieden, da diese Künstler Formen von Skulptur kreieren, die mit traditionellen bildhauerischen Definitionen kontrastieren und Momente von innovativer Schönheit und eigentümlicher Groteske gleichermaßen erzeugen. Diese Wirkungsformen waren bereits im Vorfeld dieser Arbeit Grund für eine eingehende Beschäftigung mit den Künstlern. Ich konnte für mich in ihren Arbeiten eine skurrile Seite entdecken, wie ich sie bislang in abgewandelter Form eigentlich nur von einigen surrealistischen Malereien zu kennen glaubte.

Ein gegenüberstellender Vergleich hilft nicht nur eine komplexe Vorstellung der jeweiligen Ideenwelten der Künstler zu gewinnen, sondern ermöglicht anhand ausgewählter Kriterien sogar die Suche nach gemeinsamen Schnittflächen. Anhand eines groben Querschnitts durch das bisherige Schaffen, die künstlerischen Prägungen und einigen ausführlicher dargelegten Projekten soll der Status, den „Raum“ in der kunstpraktischen Umsetzung einnimmt, mit gesonderter Aufmerksamkeit betrachtet werden.

Vorweg stellt sich jedoch die Frage, ob und inwieweit sich die Künstler und ihre Arbeiten überhaupt vergleichen lassen. Sie sind zwar gleichermaßen Vertreter moderner bildhauerischer Kunst, arbeiten jedoch auf Basis sehr individueller Konzepte mit stark variierender Tragweite und unterschiedlichen Erscheinungsformen. Gibt es ausreichend Schnittpunkte, mit deren Hilfe sich eine Vergleichssituation herstellen lässt? Kann diese Metaebene zu verwertbaren und aufschlussreichen Ergebnissen führen? Und selbst wenn, erweitern diese Ergebnisse das eigene Bewusstsein im Umgang mit der Christo'schen und Wurm'schen Kunst?

Diese Arbeit versucht den Fragen auf den Grund zu gehen und neue Bezüge zwischen zwei sehr unterschiedlichen künstlerischen Konzepten herzustellen.

2. Vorstellung der Künstler

2.1 Christo & Jeanne-Claude – biografische und künstlerische Entwicklung

Christo wurde am 13. Juni 1935 als Christo Vladimirov Javacheff in der bulgarischen Stadt Gabrovo als Sohn einer Industriellenfamilie geboren.

Am selben Tag kam auch Jeanne-Claude als Jeanne-Claude Denat de Guillebon in Casablanca, Marokko, als Tochter einer französischen Militärfamilie zur Welt.

Im Jahre 1952 machte Jeanne-Claude ihr Baccalauréat in Latein und Philosophie an der Universität von Tunis, während Christo 1953 sein Studium an der Akademie der Künste in Sofia aufnahm. 1956 flüchtete er aus dem kommunistischen Bulgarien und ging nach Prag. Sein Weg führte ihn ein Jahr später nach Wien, wo er ein Semester lang an der dortigen Akademie der Künste studierte, bevor er 1958 nach Paris weiter zog¹.

Zu dieser Zeit verdiente Christo sich Geld durch zahlreiche kleine Nebenjobs. Unter anderem fertigte er auch Portraits in Öl auf Leinwand an und verkaufte diese, bis er eines Tages Jeanne-Claudes Mutter malte und so seine spätere Lebensgefährtin kennen lernte². Im Jahr 1958 entstanden ebenfalls erste „Pakete“ und „verhüllte Objekte“. Christo und Jeanne-Claudes Sohn Cyril wird 1960 geboren. Der zu dieser Zeit aufkommende „Neue Realismus“ zog mit seiner Hinwendung zu banalen Alltagsdingen weite Kreise. Seine neuen Ausdrucksformen wie frühe Aktionskunst, Happening und Objektkunst wurden wesentlich durch Vertreter wie den „Nouveaux Réalistes“ dargestellt. Obwohl Christo kein offizielles Mitglied war, so beteiligte er sich als später Hinzugekommener jedoch an mehreren Ausstellungen der Gruppe.

Den Schritt von den verhüllten Objekten als „Innenraumkunst“ hin zur „Außenkunst“ ging Christo mit Jeanne-Claude in Form der ersten gemeinsamen Arbeit 1961, den „Gestapelten Ölfässern“ und den „Dockside Packages“ (s. a. Abb. 1) im Kölner Hafen. Letztere bestanden aus Pappkartonfässern und Industriepapierrollen, die mit Zeltplanen überdeckt und vertäut wurden. Christo arbeitete hier mit Material, das im Kölner Rheinhafen bereits vorhanden war und lediglich neu zusammengefügt werden musste³. Das erste Projekt für die Verhüllung eines Gebäudes im selben Jahr, Christo hatte bereits präferierte Gebäude in der Pariser Innenstadt angegeben und

¹ <http://www.christojeanneclaude.net/biografie.html>

² Jacob Baal-Teshuva, Christo & Jeanne-Claude, Köln 1995, S.17

³ Ebenda, S.20

technische Details haarklein dargelegt, musste jedoch auf Grund behördlichen Unmutes verworfen werden.

Mit der „Mauer aus Ölfässern – Der Eiserne Vorhang“ aus dem Jahr 1962 begannen Christo und Jeanne-Claude erstmals ein Projekt im größeren Stil umzusetzen. In der Rue Visconti in Paris wurden 240 (unbearbeitete) Ölfässer auf der Seite liegend übereinander gestapelt, so dass sie eine Art Barrikade ergaben⁴. Die hier exerzierte Vorgehensweise stützte sich auf eine komplexe Organisationsstruktur, die auf einer akribischen Koordination im Vorfeld aufbaute. Die technische Planung, die Behördenkommunikation (obwohl Christo sich in diesem Falle letztlich darüber hinwegsetzte und die Aktion illegal durchführte) und die Kalkulation des Objektarrangements waren Bestandteil der Vorphase. Dies kann als Basis und Kernpunkt der Christo'schen Arbeitsweise gesehen werden, welche im Verlauf der weiteren Projekte ausgebaut und perfektioniert wurde. In Anbetracht dieser Vorarbeiten kristallisiert sich auch so etwas wie eine „Gewaltenteilung“ im „Team Christo“ (s. a. Abb. 2) heraus: Christo ist der kreative Kopf, der die künstlerische Seele der Projekte verkörpert, Jeanne-Claude obliegt die nicht minder wichtige Aufgabe des Managements und der koordinativen Prozesse. Sind Christos verhüllte, kleine und bisweilen noch tragbaren Objekte für den Innenraum bis heute als „seine“ Kunstwerke deklariert, so stehen hinter den öffentlichen Projekten im Außenraum er und Jeanne-Claude – und werden als „Christo und Jeanne-Claude“ oder oft als „die Christos“ zusammengefasst⁵.

Im Zusammenhang mit der Größe und dem Umfang der Projekte wird auch immer wieder die Finanzierungsfrage gestellt. Christo und Jeanne-Claude beharren nach wie vor auf der Aussage, keinerlei Spendengelder und Fördermittel öffentlicher und privater Institutionen zu beanspruchen. Auch an den Umsätzen, die durch den Verkauf von Katalogen, Postern oder ähnlichen Merchandisingartikeln getätigt werden, soll es keine Beteiligung geben. Einzig und allein das Privatvermögen, welches durch den ständigen Verkauf von Christos großformatigen Skizzen, Miniaturmodellen und Konstruktionsplänen genährt wird, steht zur Projektrealisierung zur Verfügung, in Ausnahmen wurden auch Bankkredite aufgenommen. Dennoch kam es angesichts dieser Regelungen in der Vergangenheit oft zu kontroversen Debatten, da für viele Beobachter berechtigterweise schwer nachvollziehbar ist, wie die kosten- und zeitintensiven Projekte auf diese Art und Weise zu finanzieren seien.

⁴ Ebenda, S.23

⁵ <http://www.christojeanneclaude.net/name.html>

Im Zuge der Übersiedlung nach New York 1962 wurden auch die Aktionsorte von Christo und Jeanne-Claude internationalisiert. Parallel zu den Luftpaketen in Eindhoven 1966, ein Ballon aus gummierter Leinwand mit einem Durchmesser von 5,18 Metern und 1968 bei der documenta IV in Kassel, einem 85,3 Meter hohen zylinderförmigen Ballon, gelingt Christo und Jeanne-Claude die Verhüllung (öffentlicher) Gebäude⁶.

Die Verhüllung eines Brunnens und eines mittelalterlichen Turms sowie der Kunsthalle Bern stellt einen Dimensionssprung im künstlerischen Schaffen der beiden dar⁷. Neben dem Museum of Contemporary Art in Chicago wird 1969 ebenfalls ein Küstenabschnitt der „Little Bay“ bei Sydney in Australien verhüllt.

1972 errichten sie den „Talvorhang“ im Grand Hogback in Colorado (USA), 1976 wird mit dem legendären „Running Fence“ in Kalifornien weiter mit der ausschließlichen Vertikalen gearbeitet⁸.

Die „Verhüllten Parkwege“ (s. a. Abb. 3) des „Loose Park“ in Kansas City 1978 und die Umsäumung von elf Inseln in der Biscayne Bay vor Miami im Jahre 1983 unterstreichen hingegen die Beschäftigung mit der horizontalen Ausrichtung. Die Verhüllung der Brücke von Pont Neuf in Paris von 1985 und die Installation der „Schirme“⁹ in den USA und Japan von 1991 sowie die Verhüllung des Reichstages in Berlin 1995 stellen erneut eine Erweiterung des technischen Umfangs und der künstlerischen Ausrichtung dar. Das jüngste realisierte Großprojekt waren „Die Tore“ (s. a. Abb. 4) im Central Park in New York City aus dem Jahre 2005.

Zwischenzeitlich erfolgte mit der Verhüllung von Mauern, Fenstern, Treppen und Bäumen jedoch auch immer wieder eine kurze Rückbesinnung auf „kleinere“ Objekte, die im Verlauf der letzten Jahrzehnte das Schaffen von Christo und Jeanne-Claude markierten.

In Anbetracht der Vielzahl durchgeführter Projekte ist es ratsam, zwischen den Begrifflichkeiten des „Verhüllens“ und des „Verpackens“ zu unterscheiden. Nicht nur die unterschiedliche Morphologie der Objekte, sondern auch die individuelle Schönheit der Projektergebnisse zeigen die Variabilität und Vielseitigkeit auf, die Christo und Jeanne-Claude sich innerhalb ihres Genres erarbeitet haben.

⁶ Jacob Baal-Teshuva, Christo & Jeanne-Claude, S.33

⁷ Ebenda, S.36 ff

⁸ Ebenda, S.46

⁹ Ebenda, S.54, 57, 72

2.2 Erwin Wurm – biografische und künstlerische Entwicklung

Erwin Wurm wurde 1954 in Bruck an der Murr in Österreich geboren. Im Jahre 1974 nahm er sein Studium an der Universität Graz auf, bevor er 1977 an die Hochschule für Darstellende Kunst in Salzburg wechselte. Von 1979 bis 1981 studierte er schließlich an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien¹⁰.

Das bildhauerische Schaffen Erwin Wurms in den folgenden Jahren war zunächst von der Arbeit mit einfachen, „harten“ Werkstoffen wie Holzbrettern, Latten und Blech, geprägt. Infolgedessen entstanden Skulpturen, die zunehmend mit Alltagsgegenständen wie Kanistern und Kabel kombiniert wurden und eine farbliche Überarbeitung erhielten. Diese Phase zeichnete sich teilweise durch eine ironische Auseinandersetzung mit dem Futurismus aus.

Mit den „Staubobjekten“ (s. a. Abb. 5) 1988 nahm Wurm Abstand von der harten und statischen Materialität. Durch die Wegnahme vormals platzierter Gegenstände verblieben sorgfältig konservierte be-, bzw. entstaubte Restflächen, die ein „Verschwinden“ suggerieren. Hier trat bereits der prozessuale Gedanke, den Wurm mit seiner Objektkunst verbindet, in den Vordergrund, indem das Jetzt mit Spekulationen über das Vorher erweitert wird¹¹.

Ab 1990 widmete sich Wurm verstärkt der Arbeit an seinen textilen Objekten. Einfache geometrische Körper wie Kuben, Blöcke und Rohre werden in Bekleidungstextilien (z.B. Mäntel und Hemden) verpackt (s. a. Abb. 6). Die Leere der Staubobjekte verweist auf die Abwesenheit der Gegenstände. Die textilen Objekte drehten diesen Prozess um und erweiterten ihn, indem die Hüllen gefüllt wurden. Einen Schwerpunkt legte Wurm dabei auf den Pullover, welcher zunächst auch mit geometrischen Körpern, bald jedoch auch mit menschlichen Körpern kombiniert wurde. Im Video „59 Positions“ von 1992 wurde die Vielzahl von Möglichkeiten, Pullover entgegen der herkömmlichen Trageweise zu „benutzen“, anschaulich demonstriert (s. a. Abb. 7). Wurm arbeitete dieses Prinzip beispielsweise dahingehend aus, dass er Leute in mehrere Schichten von Pullovern kleidete, bis sich die menschliche Silhouette extrem veränderte. In „Fabio zieht sich an – Gesamte Garderobe“ (s. a. Abb. 8) von 1992 und in „ME / ME FAT“ (s. a. Abb. 9) von 1993 wird dieses System deutlich.

¹⁰ <http://www.prestel-kuenstlerlexikon.de>

¹¹ Christine Macel, Erwin Wurm, der Psychobildhauer, in: Peter Weibel (Hrsg.), Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz, o. J.

Spätestens ab diesem Punkt wurde offenbar, in welchen Grenzbereich von Objekt und Skulptur sich Wurm bewegt. Dabei wurde das Prozesshafte in immer stärkeren Maß herausgearbeitet. „Von Konfektionsgröße 50 zu 54 in 8 Tagen“ beinhaltet eine Art skulpturale Gebrauchsanweisung, wie man sich ernähren, bewegen und verhalten sollte, damit der Körperumfang in kürzester Zeit maximiert wird.

Erwin Wurms Schaffen in den 90er Jahren zielte also nicht mehr nur auf die Kreation kurioser Situationen und Arrangements ab, sondern implizierte zunehmend die Veränderung von Normen durch skurril-abstrakte Übertreibungen, situative Missbräuche, Zweckentfremdungen und generellen Neuordnungen visueller und habitueller Konventionen.

In den „One Minute Sculptures“ (s. a. Abb. 10) ab 1997 arbeitete Wurm mit ungewöhnlichen Kompositionen von Menschen im Raum und Kombinationen von Mensch mit Gegenständen im Raum. Der Reiz der „One Minute Sculptures“ liegt unter anderem in ihrem obskuren, figurativen Wert. Sie haben zwar keine bedeutungstragende Funktion in ihren Details, können jedoch als Infragestellung von Konventionen, Normen und Gewohnheiten interpretiert werden. Wurm selbst sieht seine „One Minute Sculptures“ auch als Handlungsaufforderung. Ebenso wie die „Indoor Sculptures“ (s. a. Abb. 11) und die „Outdoor Sculptures“ (s. a. Abb. 12) ab 1999 verleiht Wurm ihnen einen performativen Wert, in dem die Handlungsaufforderung durch eine oft vorhandene Gebrauchsanweisung vor Ort ausgesprochen wird. Die Aktion wird somit zu einer prozessualen Skulptur, welche ihren Charakter als Videodokumentation weitgehend beibehält. Der statische Wert wird durch die Fotodokumentation deutlich, in welcher das Foto eines Handlungsmomentes als Skulptur selbst betrachtet werden kann.

In seinen neueren Projekten, wie z.B. den „Hotelrooms“ von 2001, widmete sich Erwin Wurm auch wieder verstärkt dem „Umarrangieren“ von Objekten, die entgegen ihrer gewohnten Disposition im Raum neu geordnet werden. Auch das „Fat Car“ von 2001 zeigte Wurms bildhauerische Ursprünge, die mit objektkünstlerischer Versiertheit und der ihm eigenen Skurrilität eine Symbiose von Maschine und organischer Eigenschaft erzeugt.

Erwin Wurm (s. a. Abb. 13) lebt und arbeitet in Wien und New York. Er ist Professor für Kunst und kommunikative Praxis an der Universität für Angewandte Kunst Wien.

3. Gegenüberstellung und Vergleich

3.1 Christo und Jeanne-Claude

3.1.1 Künstlerische Ursprünge

Bei der Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Christo und Jeanne-Claude ist es notwendig einen Blick auf die künstlerischen Prägungen und Beeinflussungen der beiden zu werfen.

Wie bereits in der biografisch-künstlerischen Vorstellung Christos erwähnt, spielt die Nähe zur Gruppe der „Nouveaux Réalistes“ eine große Rolle bei der Ausprägung des Christo'schen Stils, denn im Kreise der neuen Realisten wurde viel mit alternativen, unkonventionellen und vor allem alltäglichen Werkstoffen agiert. Künstler wie Arman arbeiteten mit Gebrauchsgegenständen oder Unrat und lassen lediglich durch eine Ballung und Neuordnung 1961 die „Anordnung von Kannen“ (s. a. Abb. 14) entstehen; der Künstler César formt durch Stampf-Spreng-Schneide-Techniken beispielsweise Objekte aus alten Autokarosserien. Auffallend ist die Neuaufgabe und Weiterführung des Gedankens der „Readymades“ von Marcel Duchamp, der bereits knapp 50 Jahre zuvor die Wahl der Materialien als künstlerische Leistung bezeichnete. Mit den „Nouveaux Réalistes“ vollzieht sich die Wandlung von der „surrealistischen Psychologie des Objekts zur realistischen Soziologie“¹².

Christo nimmt seinen Platz in den Entwicklungen der 60er Jahre mit Arbeiten wie dem „Paket in Einkaufswagen“ (1964) ein (s. a. Abb. 15).

Parallel zu den Charakteristika des Neuen Realismus sei auch die Pop Art zu benennen, da sie sich ebenfalls ohne romantische Verklärung und konventionellem Pathos der Trivialität der Alltagskultur zuwendet. Ausschlaggebend für die Beeinflussung Christos sind hierbei weniger die zumeist malerisch-optischen Ausdrucksformen, sondern vielmehr der unverblühte Dialog mit den simplen Details der Konsumgesellschaft, den Massenmedien und der Werbung. Beispiele wie die „Bemalte Bronze II (Bierdosen)“ (s. a. Abb. 16) von Jasper Johns aus dem Jahr 1964 zeigen die ideelle Auseinandersetzung und künstlerische Ver- bzw. Bearbeitung einfacher Konsumprodukte¹³ jener Zeit.

¹² Schneckenburger, Fricke, Honnef, Kunst des 20. Jahrhunderts - Band II, Köln 1998, S. 509

¹³ Ebenda, S. 510, 518

Wegweisend für die Ausprägung der Christo'schen Arbeits- und Verfahrensweise ist ebenfalls das Gedankengut der Konzeptkunst. Ausgehend vom amerikanischen Künstler Sol LeWitt rückt dabei die Ausführung oder Produktion eines Kunstwerkes in den Hintergrund, wohingegen das Gewicht auf der zugrunde liegenden Idee und ihrer Explikation liegt. Die Darlegung des Konzeptes in Form von Skizzen, Texten, Gebrauchsanweisungen oder Schemata rückt die imaginäre Form, die geistige Visualisierung in den Mittelpunkt und beschränkt den Wert des Kunstwerks nicht (nur) auf das visuell Erfassbare¹⁴. Dieser Umstand zeigt sich bei Christo gerade in der Dokumentation der Vorphasen seiner Großprojekte. Sein perfektionierter Stil, Jahre und bisweilen auch Jahrzehnte vor der praktischen Realisierung eines Vorhabens das spätere Resultat in Form von aufwendigen Skizzen und umfangreichen Abhandlungen zu projizieren, lässt sich auf Gedanken der Konzeptkunst zurückführen. Christo selbst gibt den Etappen seines Vorgehens eigene Namen: „Software“ nennt er die Phase der virtuellen Ideenformung und Organisation im Vorfeld, „Hardware“ ist der Zeitraum der realen technischen Umsetzung¹⁵.

Christos Schritt in den offenen Raum, die Natur, die sich sowohl aus urbanen als auch aus ländlichen Räumen zusammensetzt, korrespondiert anfänglich mit der Ende der 60er Jahre einsetzende Tendenz, außerhalb traditioneller Atelierräume im Freien zu arbeiten – der Land Art. Diese Arbeit in der Natur bedeutete die Arbeit mit der Natur. Der kalkulierte Eingriff in eine bestehende Raumstruktur mit technisch aufwändigen Aktionen wie gebaggerten Gräben, Gesteinsaufschüttungen oder Objektimplementierungen verlieh dem Kunstbegriff eine neue Daseinsberechtigung, die das Kunstwerk selbst vom Status eines Besitz- und Spekulationsobjektes löst. Neben der freien, offenen und teilweise übergroßen Dimension, die viele Land Art – Projekte mit sich brachten, nimmt auch der Aspekt der temporären Existenz eine große Rolle ein. Witterung und Beständigkeit der Arrangements bargen größtenteils nur eine begrenzte Lebenszeit, in der die intendierte Wirkung wahrnehmbar war¹⁶. Es lässt sich feststellen, dass nicht nur die Arbeit außerhalb eines Ateliers, sondern auch die Wahl großer Dimensionen und der temporäre Charakter eines Kunstwerks das Wesen der Land Art für Christo attraktiv gemacht hat.

¹⁴ http://www.wikipedia.de/Sol_LeWitt

¹⁵ <http://www.christojeanneclaude.net/irrtuemer.html>

¹⁶ Schneckenburger, Fricke, Honnef, Kunst des 20. Jahrhunderts - Band II, S. 543 - 548

Es gibt nun zahlreiche künstlerische Strömungen, Trends und Auffassungen, die Christo gerade in den 60er Jahren beeinflussten und eine wesentliche Weichenstellung für das Finden und Formen eines eigenen Stils darstellten. Es ist aus heutiger Sicht faszinierend, wie sich das Schaffen von Christo und Jeanne-Claudes als Konglomerat dieser Kunstrichtungen begreifen lässt.

3.1.2 Der „Running Fence“

Um einen kleinen Einblick in Christo und Jeanne Claudes Schaffen zu geben, sollen an dieser Stelle zwei ihrer Großprojekte näher vorgestellt werden, an denen sich sehr gut ihre Arbeitsweise sowohl in der Projektierungs- als auch in der Realisationsphase ablesen lässt.

Am 29. April 1976, nach 4 Jahren Planung und Vorarbeit, begannen Christo und Jeanne-Claude nördlich von San Francisco mit dem Aufbau eines knapp 40 Kilometer langen und 5,5 Meter hohen Zaunes aus Stoffbahnen. Im Vorfeld legten die Christos einen endlosen Behördenmarathon zurück, um die gesetzlichen Genehmigungen für die Ausführung des Projektes einzuholen. Diese Phase beinhaltete achtzehn öffentliche Anhörungen, drei Verhandlungen am obersten Gerichtshof von Kalifornien und einen zu erstellenden 355seitigen Umweltschutzbericht. Am 10. September 1976 galten die Arbeiten als abgeschlossen und die von den Christos gestellte „Lebensfrist“ ihres Kunstwerkes von exakt vierzehn Tagen brach an.

Mündend am Ufer des Pazifischen Ozeans in der Bodega Bay erstreckte sich der Zaun (s. a. Abb. 17) nahe des Freeway 101 über die Ländereien von 59 Ranchern und den sich anschließenden Hügeln der beiden kalifornischen Counties Sonoma und Marin. Da der Zaun in der Nähe des öffentlichen Verkehrsnetzes platziert war, konnte er auch ohne auszusteigen aus dem fahrenden Auto betrachtet werden. In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, welch immenser Materialaufwand in Form von 200.000 Quadratmetern weißer Stoffbahnen, 145 Kilometer Stahlseil, 2060 Stahlpfählen und 14.000 Bodenverankerungen getätigt worden war. Dieses umfangreiche wie auch ausgeklügelte Bausystem war der Garant dafür, dass das Kunstwerk im Zuge seiner Demontage wieder rückstandslos und ohne Beschädigung

des Naturraums verschwinden konnte. Nichtsdestotrotz wurden Christo und Jeanne-Claude ein Bußgeld von 60.000 US-Dollar für das Fehlen einer Genehmigung für die Küstenregion auferlegt. Nach Abbau des Running Fence stellte sich nicht die Frage der Verarbeitung oder Entsorgung des „Zaunmaterials“, denn es wurde den Ranchern, über deren Grundbesitz der Zaun sich erstreckte, zur weiteren Verwendung übereignet.

Anhand der vierjährigen Projektionsphase, der die zweiwöchige Lebenszeit des Running Fence gegenübersteht, wird das Christo'sche Konzept deutlich. Die im Vorfeld angestellten Niederschriften, die ausformulierten Skizzen (s. a. Abb. 18), die Planung und Produktion eines idealen Bausystems sowie auch die Einschätzung der möglichen Umweltbeeinflussung demonstrieren anschaulich, inwieweit das materialisierte Kunstwerk das kurzzeitige, reale Abbild eines langwierig entworfenen Geisteskonstruktes ist. Die eigentümliche Schönheit des Running Fence, seine harmonische Spur, die er als sich schlängelnder Fremdkörper in der Natur hinterlässt, ist nicht zuletzt auf seine temporäre Bestimmung zurückzuführen. Die enorme horizontale Ausdehnung unterstreicht dabei die Dominanz der Waagerechten im Raum. Durch den überdimensionalen Umfang, die Kurzlebigkeit und die damit verbundene Einmaligkeit seines Kunstwerkes setzen Christo und Jeanne-Claude ihr Ideal um, den Menschen ihre Kunst nahe zu bringen und sie direkt an der eigenwilligen Schönheit teilhaben zu lassen.

3.1.3 Der „Verhüllte Pont Neuf“

Ein Beispiel für die Arbeit im städtischen Raum ist die Verhüllung des Pont Neuf, der historischen Brücke im Herzen der Pariser Altstadt. Nach einer Projektierungszeit von zehn Jahren begann die vollkommene Verhüllung am 25. August 1985 und wurde am 22. September beendet. Im Vorfeld hatten Christo und Jeanne-Claude hauptsächlich mit massiven Einwänden gegen die Ausführung ihres Projektes zu kämpfen. Der Pont Neuf als eines der geschichtsträchtigsten Bauwerke in Paris hatte in seiner knapp 400jährigen Geschichte einen Großteil an Umbauten und Renovierungen erfahren, die zumeist in Verbindung mit den städtebaulichen Veränderungen in seiner direkten Umgebung standen. Diese Brücke, welche Motiv zahlloser Gemälde berühmter Maler war, genießt einen geweihten Status, weswegen

man fürchtete, dass sie durch die Aktivitäten der Christos sowohl baulichen als auch ideellen Schaden nehmen könnte.

Der zweite Einwand richtete sich nicht gegen das Vorhaben an sich, sondern gegen Christo und Jeanne-Claude selbst, denen es in den Jahren zuvor nie gelungen war, ein offizielles Projekt für Paris zu initiieren. Dieser Umstand war auf die „Mauer aus Ölfässern – Eiserner Vorhang“ vom 27. Juni 1962, die nicht genehmigte Blockade der Rue Visconti, zurückzuführen, infolge derer die Christos keinerlei Projektgenehmigungen in Paris erlangen konnten.

Durch den Dialog mit den Menschen vor Ort, den verantwortlichen Behörden und den obersten Instanzen (dem damaligen Bürgermeister Jaques Chirac und Staatspräsident Francois Mitterrand) konnte jedoch eine geschlossene Zustimmung eingeholt werden, was sicherlich nicht zuletzt mit der gestiegenen Reputation der Christos und dem Aufmerksamkeitswert der bis dato realisierten Verhüllungen zusammenhing. Das Team, welches aus 300 Fachkräften und mehreren Ingenieuren und Technikern, die bereits an vorherigen Verhüllungen mitarbeiteten, bestand, bedeckte mit ca. 41.000 Quadratmetern sandfarbenem, seidig schimmerndem Polyamidgewebe die Seitenflächen der Brücke, die Gewölbe der 12 Bögen, Gehwege, Bordsteinkanten, Brüstungen und die auf der Brücke befindlichen Straßenlampen. Weder der Straßenverkehr auf der Brücke noch der Flussverkehr darunter wurde durch die Verhüllung behindert, denn diese Strecken wurden vom Stoff ausgespart. Knapp 13.100 Meter Seil schnürten den Stoff ein und wurden mit über 12 Tonnen wiegenden Stahlketten am Fuß jedes Brückenpfeilers gesichert.

Das Resultat dieser wieder einmal bis ins kleinste bauliche und technische Detail geplanten Verhüllung (s. a. Abb. 19) war ein Anblick, der sich einerseits durch eine ungeahnte Komplexität, andererseits durch eine wundersame Einfachheit auszeichnete. Der seidig schimmernde Stoff, mit dem die Brücke verhüllt worden war, rief eine durch die Lichtverhältnisse bedingte ständig changierende Farblichkeit hervor. Der Wegfall, bzw. die Verdeckung der architektonischen Details, und die Flussrichtung der Stofffalten bewirkte eine Verdichtung horizontaler und vertikaler Achsen und den Eindruck der Reduktion auf einfachste geometrische Formen, ohne dass jedoch dabei das Gefühl von archaischer Strenge und Härte vermittelt wird (s. a. Abb. 20).

Entgegen den vielen vorherigen skeptischen, zweifelnden und ablehnenden Haltungen gegenüber der Verhüllung des Pont Neuf wurde dem Projekt bereits

während seiner Laufzeit durch eine Besucherzahl von rund drei Millionen Menschen große Ehre zuteil. Allein dieses öffentliche Interesse, welches natürlich auch durch die während der Planungsphase entstandene nationale Kontroverse um die Genehmigung bedingt war, arbeitet dem Erfolg des Projektes und dem Triumph von Christo und Jeanne-Claude zu. Dieser Triumph jedoch bestand nicht darin, sich über die Skeptiker hinweggesetzt und sie eines Besseren belehrt zu haben, sondern in der Tatsache, endlich ein Projekt als Hommage an ihre ehemalige Wahlheimat Paris unter letztendlicher Begeisterung der Massen realisiert haben zu können.

3.2. Erwin Wurm

3.2.1 Künstlerische Ursprünge

Wie bei Christo, so lässt sich auch bei Erwin Wurm eine Spurenlegung durch die wesentlichen Kunstströmungen der 60er Jahre nachweisen. Zurückgehend auf Marcel Duchamps und die mit seinen Readymades eingebrachte Neudefinition der Skulptur erschlossen die Nouveaux Réalistes eine veränderte Wahrnehmung des künstlerischen Momentes in der alltäglichen Realität. Der damit einhergehende Gebrauch von trivialen Gegenständen als Fundament eines skulpturalen Kunstwerkes und die Erweiterung der klassischen zweidimensionalen Collage zur reliefbetonten, zunächst stückgutbasierenden Assemblage eröffnete die Möglichkeit, neue objektbezogene Kontexte herzustellen. Das aus der Assemblage schließlich hervorgegangene Genre der Objektkunst lässt dabei offen, inwieweit die verwendeten Gegenstände, die zumeist das Prädikat "gefunden" tragen, einer künstlerischen Ver-, Be- oder Umarbeitung unterliegen. Schlussendlich symbolisiert die Objektkunst den Bruch mit dem Dogma der traditionellen Skulptur und ermöglicht den alternativen Objekten einen adäquaten Status.

Erwin Wurm baut mit seinen ersten Bretter- und Blechskulpturen darauf auf und erweitert das objektkünstlerische Spektrum mit den Staubsulpturen und sensibilisiert den Grenzbereich zwischen Objekt und Skulptur.

Die One Minute Sculptures hingegen sind mehr als eine bloße Facette oder Spielart der Objektkunst. Hier revolutioniert Wurm den statischen Charakter des Objekts und der Skulptur, indem er den Menschen und die Prozesshaftigkeit einbringt. Er

dynamisiert also das, was sich zuvor durch Bewegungslosigkeit und Beständigkeit ausgezeichnet hat. Für Erwin Wurm besteht die Skulptur nunmehr aus der Handlung.

Gerade in Bezug auf die One Minute Sculptures lassen sich ebenfalls Tendenzen der Konzeptkunst entdecken. In den letzten Jahren konzentrierte sich Wurm verstärkt auf den performativen Akt, der mit einer One Minute Sculpture verbunden ist. Zu diesem Zweck legte er bei seinen Ausstellungen Instruktionszeichnungen, Bewegungsanweisungen und Skizzen aus, mit deren Hilfe der Besucher die intendierten Positionen nachstellen konnte und selbst zu einem Teil des Kunstwerkes wurde (s. a. Abb. 21). Parallelen zur Aktionskunst können mit dieser Arbeitsweise ebenfalls gezogen werden. Dennoch wird wie auch in den Ausführungen in „Von Konfektionsgröße 50 zu 54 in 8 Tagen“ oder Wurms Kompositionszeichnungen für One Minute Sculptures deutlich, dass unabhängig von der Ausführung des entsprechenden Vorhabens sich die Vorstellung vom Ergebnis bereits klar im Geiste materialisiert. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet tragen die Instruktionsschriften, die die Einfindung und Positionierung des Ausstellungsbesuchers steuern, jedoch auch interaktive Züge – der Besucher kann die Zuschauerrolle verlassen und mittels eines Konzeptes des Künstlers zum Akteur werden.

Ein Großteil seiner Projekte hat Erwin Wurm mittels Videoaufnahmen dokumentiert. Die bewegten Bilder sind ihrerseits das adäquate Medium, um gerade prozesshafte Arbeiten zu fixieren. Das Video zu „Fabio zieht sich an – Gesamte Garderobe“ oder auch Filmaufnahmen der One Minute Sculptures konzentrieren sich nicht auf den „Endpunkt“, quasi die Kulmination eines angestrebten Arrangements, sondern auf die damit einhergehende Handlung und die Entwicklung - die Hinführung zu einem Moment scheinbaren Gleichgewichts. Diese Eigenschaft zeichnete die ebenfalls in den 60er Jahren aufkommende Prozesskunst¹⁷ aus, die als Form der Konzeptkunst in erster Linie daran interessiert war, Zeit und Raum für Künstler und Betrachter begreiflich zu machen. Da die Entwicklung des Kunstwerks oftmals das eigentliche Kunstwerk verkörperte, so wird auch im Fall Erwin Wurms offensichtlich, dass von seinen Living Sculptures lediglich deren Dokumentation in Foto und Video das eigentlich Verbleibende bilden.

¹⁷ <http://www.wikipedia.de/prozesskunst>

Erwin Wurms künstlerische Entwicklung und sein heutiges Schaffen zeigen sich ähnlich wie Christo von den künstlerischen Innovationen der 60er Jahre beeinflusst. Auch wenn Wurm zur damaligen Zeit gerade einmal im Kindesalter war, so lassen sich viele Elemente seiner Kunstauffassung und künstlerischen Praxis auf das Gedankengut jener Zeit zurückführen.

3.2.2 Die „One Minute Sculptures“

Eine weithin bekannte Etappe im künstlerischen Schaffen Erwin Wurms bilden seine „One Minute Sculptures“ (s. a. Abb. 10), mit denen er ab 1998 anfang, seinen persönlichen Skulpturbegriff weiter auszubauen. Ab hier entwickelt er eine neue Konfiguration für das von ihm bereits entworfene Zusammenwirken von Hüllen und (menschlichen) Inhalten. Wo zuvor noch textile Hüllen wie Pullover oder Strumpfhosen mit menschlicher Füllmenge komplettiert wurden, ohne jedoch den konventionellen Instruktionen des Bekleidungsaktes Folge zu leisten, verschwinden bei den One Minute Sculptures diese schichtgleichen Textilien. Das, was zuvor nicht wesentlich war, tritt in den Vordergrund: das organische Volumen. Der Mensch ist jetzt nicht mehr nur Füllmenge, die die Hülle in Szene setzt, sondern Protagonist und elementare Komponente eines ungewohnten Ensembles, welches die vorhandenen Strukturmerkmale des Raumes als unfingierten Rahmen nutzt.

Wurms Kritik an festgefahrenen Prozessen, Zuständen und Standards, die er bereits mit seinen Hosen-Plastiken oder den verdickten Menschen skurril aufzubrechen versuchte, erreicht mit den One Minute Sculptures einen neuen Level. Die grotesken Eindrücke, die mit dem Umsturz gängiger Assoziationen vor dem Hintergrund räumlicher und objektbezogener Neuordnungen einhergehen, erheben die One Minute Sculptures zur Absage an soziale, kulturelle und gesellschaftliche Gewohnheiten. Dabei stellen sie sich zunächst im wahrsten Sinne des Wortes als eine Art Balanceakt zwischen Installation und Performance dar, weisen sich schlussendlich jedoch als Skulpturen aus. In vielen seiner One Minute Sculptures steht die Findung eines Gleichgewichtspunktes im Zentrum der Aufmerksamkeit. Menschen, die auf Tennisbällen balancieren, auf Türen reiten oder sich mit Gemüse verklammern, erlangen in der fotografischen Dokumentation eine Statik, die ihnen im eigentlichen realen Prozess gar nicht gegeben ist und sie lediglich in einem Moment

vorübergehenden Gleichgewichts als „Kurzzeitskulptur“ erscheinen lassen. Wurms Gedankenansatz „Skulptur ist Handlung“¹⁸ nimmt hier bereits eine essentielle Form an. Dabei sind die Arrangements des Menschen mit Objekten jedoch keinesfalls aus dem Zufall heraus geboren. Zahlreiche Vorabskizzen Wurms belegen das sorgfältige Durchdenken vor der eigentlichen Inszenierung (s. a. Abb. 22). Wie bereits erwähnt, wird der performative Charakter sogar noch erhöht, indem Wurm bei Ausstellungen Instruktionszeichnungen und verschriftlichte Vorgehensschritte auslegt, die den Besucher zum Erstellen bzw. Nachstellen einer One Minute Sculpture auffordern¹⁹. Die Wertigkeit der Handlung als Basis der Wurm'schen Skulpturauffassung wird in einem solchen Moment durch die Interaktion und den damit verbundenden Liveeffekt ausgebaut und potenziert. Ab 1999 beginnt Wurm mit der Unterteilung in Indoor und Outdoor Sculptures, die er an zahlreichen Orten zelebriert. Spätestens ab diesem Punkt wird dem Raum als Rahmengeber der Skulpturen eine höhere Wertlegung zuteil. Im Gegensatz zu den Pulloverskulpturen, bei denen der menschliche Körper noch im Verborgenen der textilen Hülle als anonymisierter Hilfsarbeiter agierte, wird er bei den Indoor und Outdoor Sculptures zum unersetzbaren Verantwortungsträger, dessen optische Details zwar keine entscheidende Rolle spielen, ihm aber ein klar erkennbares Erscheinungsbild eingeräumt wird. Die Hülle, vormals durch Textilien dargestellt, ist nun der umgebende Raum.

Es empfiehlt sich die Materie der One Minute Sculpture s sowie der Indoor/Outdoor Sculptures ganzheitlich zu betrachten, um sie als ein prozessuales Kunstwerk, welches ab 1997 seinen Anfang nahm und in Ausläufern auch heute noch Wurms Schaffen bestimmt, zu begreifen. Daher sollte an dieser Stelle auch nicht auf eine ausgewählte One Minute Sculpture eingegangen werden, da nur der komplexe Hintergrund die Wirkung und die Intention dieser Skulpturform plausibel macht.

3.2.3 Das „Fat Car“

Ein Kunstwerk Erwin Wurms, das auf den ersten Blick gar nicht in der Tradition der Pulloverskulpturen und der One Minute Sculptures steht, ist sein bekanntes Objekt „Fat Car“ aus dem Jahre 2001 (s. a. Abb. 23). Dem Chassis eines Autos ist unter Verwendung von Polyurethanschaum, Styropor und Polyester eine Art Panzerung

¹⁸ <http://www.dettner.de/wurm.htm>

¹⁹ Peter Weibel, Erwin Wurm – Handlungsformen der Skulptur, in: Peter Weibel (Hrsg.), Katalog Erwin Wurm, S.19

hinzugefügt, die die ursprünglichen Konturen des Fahrzeugs aufweicht und harte Achsen in weiche elliptische Formen verwandelt. Es entsteht der Eindruck eines aufgequollenen, verdickten Autos – einem „fat“ car.

Wurm knüpft mit diesem Objekt an die inhaltlichen Strukturen der Projekte an, in denen Menschen angewiesen waren, mehrere Schichten von Kleidung anzuziehen, bis sich ihre Kontur durch die artifiziell herbeigeführte Volumenänderung erheblich vom Normalzustand des Probanden unterschied („Fabio zieht sich an - Gesamte Garderobe“, s. a. Abb. 8, und „ME / ME FAT“, s. a. Abb. 9) . Was damals noch durch die Vielfachverwendung textiler Garnituren erreicht wurde, ist im Falle des Fat Car dem Einsatz von Schaumstoffen gewichen. Das Prinzip der Volumenmaximierung wird jedoch erhalten, allerdings erfolgt mit dem Fat Car ein Umkehrschluß: Während bei „ME / ME FAT“ die „fette Phase“ sich durch eine objekthafte Qualität auszeichnete, so tritt mit dem aufquellenden Auto die Subjektwerdung, eine Art von „Vermenschlichung“, des Objektes ein. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet sind die kausalen Zusammenhänge zwischen Wurms „aufgedickten“ Menschen der 90er Jahre und seinem Fat Car eindeutig, auch wenn sich hier eine inhaltliche Spiegelung und Weiterentwicklung vollzog. Dabei ist der umgebende Raum des Fat Car substituierbar, Form und Wirkung der Skulptur sind nicht an die Gegebenheiten des Raumes gebunden, sondern nutzen ihn lediglich als Schaufläche.

Das „Fat Car“ von 2001 ist für Wurm und seine Ideenwelt selbst als wegweisend zu betrachten, lieferte es ihm doch den Anstoß einer konzeptionellen Idee, die der Künstler in einem Teil seiner Projekte aus dem Jahre 2005 verarbeitet hat. Das Prinzip des Fat Car, welches sich durch Massezuwachs, Größenausuferung und Konturentransformation nach organischem Vorbild dominiert wird, hat Erwin Wurm auf eine Reihe von Häusern (s. a. Abb. 24) übertragen, die sich durch architektonische Strenge auszeichnen (z.B. das Guggenheim – Museum in New York)²⁰. Die Modelle dieser Häuser, im Gegensatz zum Fat Car wird und kann hier nicht auf eine absolute 1:1 Adaption zurückgegriffen werden, sind durch die Hand Wurms einem Prozess des Aufdickens, Hervorquellens und Zerfließens unterworfen.

²⁰ <http://www.artnet.com>

3.3 Vergleich der Projekte von Christo & Jean Claude mit Erwin Wurm unter gesonderter Betrachtung des Aspektes der Auseinandersetzung mit Raum

Ein direkter Vergleich der Projekte der Christos und Erwin Wurm ist komplexer Natur und ohne die Verständigung auf spezielle Kriterien schwer anzustellen. Sowohl Christo und Jeanne-Claude als auch Wurm arbeiten im gegenständlichen Sinne zwar objektbezogen, jedoch sind die Unterschiede in den jeweiligen künstlerischen Intentionen markant. Daher empfiehlt sich die Orientierung an speziellen Parametern, die eine Symmetrie des Vergleiches gewährleisten. Dabei nutze ich insbesondere die großen Verhüllungen der Christos und die One Minute Sculptures Wurms als Repräsentanten des jeweiligen Schaffens.

Wie aus den kurzen Betrachtungen der Künstlerbiografien hervorgeht, stellen Christo und Jeanne-Claude als Geborene des Jahrgangs 1935 eine ältere Generation dar als der 1954 zur Welt gekommene Erwin Wurm. Darüber hinaus sind beispielsweise die Pariser Jahre der Christos eine ganz andere kulturelle Formung, zumal die beiden dabei sogar partiell Anteil an der Entstehung neuer künstlerischer Strömungen wie dem Neuen Realismus hatten. Nichtsdestotrotz lassen sich unabhängig von Alters- und Formungsunterschieden gewisse Parallelen zwischen den Christos und Erwin Wurm ziehen, da eindeutige konzept- und objekt-künstlerische Bezüge erkennbar sind. Diese Tatsache lässt beide Seiten näher zusammenrücken, denn im Vordergrund steht die Darlegung eines künstlerischen Sachverhalts in Form einer Skulptur. Deren Implementierung erfolgt in Räumen, die bei den Christos in erster Linie nach urbanen und ländlichen Gesichtspunkten zu unterteilen sind. Erwin Wurms Orte charakterisieren sich eher über eine Klassifizierung in Außen- und Innenräume. Die gemeinsame Schnittfläche bildet die Tatsache, dass die Christos und Wurm den Raum einerseits als Bühne (Staubsulpturen Wurms, Verpackte Gegenstände von Christo) nutzen, an anderer Stelle hingegen die natürliche Ordnung und Struktur des Raums zum wesentlichen Baustein ihres Konzeptes machen.

Die Christos arbeiten dabei internationalisierter, da sie ihre Projekte jedes Mal mit einem konkreten Ort, bzw. auch Bauwerk, in unterschiedlichen Ländern und Regionen verknüpfen. Projektbeispiele wie die verhüllte Kunsthalle in Bern (1968), das verhüllte Denkmal in Mailand (1970) oder der verhüllte Reichstag in Berlin (1995)

belegen dies. Wurm hingegen arbeitet eher regional, wobei aber auch internationale Orte Schauplätze seines Schaffens sein können (z.B. Outdoor Sculptures Taipeh, 2000, s. a. Abb. 12). Es zeigt sich also, dass die Christo'sche Verhüllung an definierte geographische Koordinaten gebunden ist, während die Wurm'schen Indoor / Outdoor Sculptures anonymisierter arrangiert werden. Dabei ist jedoch nur die Adresse des jeweiligen Ortes austauschbar, sein spezielles Raumprofil hingegen nicht.

Die Aktionsräume der Christos und Wurms sind ebenfalls mit einer Betrachtung der Dimensionierung verbunden. Die Redewendung „In Amerika ist alles größer“ lässt sich in gewisser Weise auch auf eine unterschwellige Tendenz in den Projekten der Christos übertragen. Der Erfolg der realisierten Projekte und die eigenen ästhetischen Vorstellungen ließen die Projekte immer weiter wachsen, der ohnehin schon große räumliche Umfang steigert sich teilweise in eine spürbare Überdimensionalität. Da Bauwerke und Landschaftspassagen bei den Verhüllungen ja nicht durch Miniaturen ersetzt werden, sondern die Künstler am und mit dem Bau arbeiten, wird der Betrachter vor Ort Teil des Großensembles.

Wurm hingegen arbeitet im Kleinen und Flüchtigen. Bestehende Raumordnungen, drinnen wie draußen, werden von ihm gelesen und durch seine Arrangements vorübergehend modifiziert. Dabei bleibt die Dimension seines Aktionsraums im Vergleich zu den Christos eher klein und überschaubar.

Auch die Projektierungszeiten sind proportional zur räumlichen Projektgröße. Da die Großprojekte der Christos eines beträchtlichen Ausmaßes an künstlerischer, koordinatorischer, technischer und logistischer Planung bedürfen, ist eine Vorlaufzeit von mehreren Jahren in vielen Fällen Bestandteil einer Projektvorbereitung. Hinzu kommt die zu beschaffende Menge an behördlich-rechtlichen Genehmigungen, welche auf Grund der Einbindung öffentlichen und privaten Raums und Eigentums entscheidende Grundlage für die Umsetzung eines Verhüllungsvorhabens ist.

Da Erwin Wurms One Minute Sculptures kaum eines solchen umfangreichen Planungs-, Genehmigungs- oder Vorproduktionsaufwandes bedürfen, ist die Projektierungszeit hier vergleichsweise kurz. Zwar lässt sich der Zeitraum, um Ideen und Gedankenansätze für eine One Minute Sculpture zu entwickeln, nicht genau definieren, so ist jedoch die zeitliche Distanz zwischen Ideenfindung und

abgeschlossener künstlerischer Umsetzung im Vergleich zu den Verhüllungen Christos verschwindend gering.

Ein interessanter Zusammenhang besteht ebenfalls in dem Verhältnis zwischen Projektionszeit und Laufzeit eines Projektes oder Exponates der Künstler. Unabhängig von der exorbitanten Dimensionsvarianz in den Arbeiten Wurms und der Christos dominiert der temporäre Charakter. Die Verhüllungen der Christos, die in der Regel an eine Vorphase von mindestens ein bis zwei Jahren gebunden sind, können meist zwei Wochen bis einen Monat lang besichtigt werden, bevor dann wieder die systematische Demontage eingeleitet wird. Diese Frist ist im Vergleich zur Dauer einer normalen Ausstellung recht kurz bemessen, vor allem in Anbetracht der jahrelangen Vorbereitungszeit. Wurms One Minute Sculptures stellen dieselbe Problematik als Mikrokosmos dar – zwar ist die Anlaufphase recht kurz, dafür ist aber der Moment der inneren und äußeren Balance einer One Minute Sculpture oftmals nur eine Sache von Sekunden, die es foto- und videodokumentarisch exakt einzufangen gilt – ohne dass das Foto dabei zum Schnappschuss verkommt. Wurm vertritt die Meinung, dass die One Minute Sculpture in ihrer realen, augenblicksbezogenen Form genauso wie die Portraitierung ihrer selbst als später an anderer Stelle präsentiertes Foto, eine skulpturale Klassifizierung verdient. Für einen adäquaten Vergleich mit den Verhüllungen der Christos sollte man an dieser Stelle also den Augenblickscharakter des Entstehens-Vergehens einer solchen Skulptur heranziehen und das Foto oder die Interaktion (z.B. Handlungsanweisungen für One Minute Sculptures bei Ausstellungen) vorübergehend in den Hintergrund treten lassen.

Betrachtet man den Begriff „Laufzeit“ jedoch unter dem Aspekt der Ausstellung, in welcher jeweils Wurms und Christos fotografierte Projekte präsentiert werden, ist davon auszugehen, dass bei beiden nunmehr das Foto das Kunstwerk darstellt. Die „Laufzeit“, in diesem Falle also die Dauer der Ausstellung, wäre dann bei beiden Künstlern ähnlich.

Direkt an den Aspekt der Laufzeit ist die Frage der Vergänglichkeit geknüpft. Wie bereits klar verdeutlicht wurde, ist der Faktor Zeit prägnant für das Schaffen von Wurm und den Christos. Vergänglichkeit als Synonym für die Grauzone zwischen Existenz und Auflösung kann auf zwei Arten verstanden werden: Christo und Jeanne-Claude schaffen mit der determinativen Angabe der Verhüllungsdauer einen

Zustand artifizierlicher, willkürlicher Vergänglichkeit, da sie das Gefüge von Planung, Logistik, technischer Realisierung ihrer Projekte steuern und somit auch Einfluss auf das Ende ihrer Verhüllung haben. Viele One Minute Sculptures hingegen unterliegen dem Zwang der natürlichen Vergänglichkeit, da die Wunschkonstellation Mensch (+Objekt) im Raum in der angestrebten Balancephase nur ein extrem kurzzeitiges, kaum beeinflussbares Arrangement ist.

Betrachtet man den Materialaspekt in den Verhüllungen und den One Minute Sculptures, so ist natürlich klar, dass die Christos, genauso wie das zeitliche Budget, ein Vielfaches an Arbeitsmaterial aufzubringen haben. Grundlegend beläuft sich jenes auf die Verwendung von Nylon- und Polyamidgewebe sowie anderen industriell herstellbaren Stoffen zum Verdecken. Je nach Projekt ist die Form von korpusbildenden Werkstücken verschieden, aber in den meisten Fällen ist die Montage der Stoffe mit eisernen Haken, Metallpfosten und Stahlseilen verbunden. Wurms One Minute Sculptures beinhalten den Menschen als Basismaterial, der mit verschiedensten Gegenständen aus dem Alltagsgebrauch kombiniert wird. Wirft man einen Blick auf Wurms „Fat Car“ oder neueste Projekte aus „Am I a house?“, so wird die Benutzung von formbaren Schaumstoffen offenbar.

Ein Blick auf frühere Projekte Erwin Wurms führt ihn trotz aller hier aufgeführten künstlerischen Unterschiede mit Christo zusammen. Dort, wo Christo in jungen Jahren begann, kleinere mobile Objekte einzuwickeln und heute bei der Verhüllung riesiger, unbeweglicher Bauwerke und Landschaftspassagen angekommen ist, ist eine Parallele zu den textilen Objekten Wurms zu ziehen. Die von ihm mit Mänteln und Hemden bekleideten Kuben und Kästen lassen eine entfernte Artverwandtschaft mit dem Prinzip des Verhüllens erkennen, auch wenn die künstlerischen Motive und die objektbezogenen Details auseinander gehen.

Ähnlichkeiten sind auch in Teilen der Arbeitsweise von Christo und Wurm auffällig. Beide arbeiten im Vorfeld ihrer Projektumsetzung mit Skizzen und Niederschriften. Besonders die Zeichnungen sind Ausdruck des inneren Entwicklungsprozesses einer Idee, ihre Visualisierung gibt Auskunft über das spätere Erscheinungsbild, aber auch über ihren situativen Charakter. Daher sind die Zeichnungen Christos opulent, detailfreudig und großformatig – sie sind Bauzeichnungen und atmosphärische Visionen zugleich. Christo fertigt seine Zeichnungen ausschließlich vor der

Realisierung an und erschafft damit einen plastischen Eindruck seiner Vorstellungen. Erwin Wurm dagegen skizziert einfach und minimalistisch, seine Zeichnungen tragen den Charakter von Kurznotizen. Visuelle Details und die ausgesprochene Korrektheit von Proportionen und Perspektiven sind ihm weniger wichtig, vielmehr erwecken seine Skizzen den Eindruck von Regieanweisungen für die später folgenden Konstellationsprozesse.

Trotzdem sind die Arbeitszeichnungen beider als innerer Fahrplan aufzufassen. Sie verkörpern den Teil ihres Konzeptes, der den Weg von der Idee zum Kunstwerk beschreibt.

Ist die Arbeit an einem Projekt abgeschlossen, so ist es zumeist das Foto, welches bei den Christos und Wurm den Status des Kunstwerkes übernimmt. Da die Lebenszeit der „eentlichen“ Kunstwerke durch das temporäre Diktum extrem begrenzt ist, konserviert das fotografische Abbild die künstlerische Kernaussage und wird somit zur zweidimensionalen Skulptur.

4. Fazit

Christo und Jeanne-Claude haben mit ihren Verhüllungen den Bildhauerbegriff des 20. Jahrhunderts entscheidend erweitert. Ihre im Neuen Realismus liegenden Wurzeln formten einen künstlerischen Stil, der mit der Verhüllung von Objekten, Bauwerken und Naturräumen eine neue visuelle Ästhetik im allgemeinen Sinne und hinsichtlich des traditionellen Skulpturbegriffs etablierte.

Erwin Wurm modifizierte zum Ausgang des 20. Jahrhunderts den Umgang mit dem Begriff des Objektes und der Skulptur ebenso. Sein Schritt von anorganischer Statik hin zur organischen Dynamik beschreibt die Skulptur als Handlung und entwirft damit ebenfalls ein neues optisches Erscheinungsbild.

Alle Unterschiede hinsichtlich künstlerisch-kultureller Einflüsse, räumlicher Dimensionierung, Projektionszeiten, Laufzeiten, Wahl der Aktionsorte oder konzeptionellen Absichten können nicht darüber hinwegtäuschen, dass für die Christos und Wurm das Zusammenspiel von Zeit und Raum von entscheidender Bedeutung ist. Sowohl die One Minute Sculptures als auch die Verhüllungen stützen sich dabei auf eine existente Raumordnung, die durch die Modifikation einzelner Komponenten nicht zwangsläufig aufgehoben wird, aber eine Intervention erfährt. Das Resultat ist eine veränderte Raumwahrnehmung, die sowohl auf ästhetische Züge (Christo) abzielt als auch skurril-groteske Eindrücke (Wurm) erwecken kann. Die „normale“ Ordnung wird bei den Christos und Wurm dabei nicht im Ganzen aufgehoben, sondern eher an einem konzentrierten Punkt umstrukturiert. Das daraus entstehende Kontrastverhältnis zeichnet ein Bild von Schönheit und Ungewöhnlichkeit des Augenblicks, wobei die Kurzlebigkeit jenen Schlüsselwert entscheidend dramatisiert.

Auch der Betrachter spielt in den Arbeiten der Künstler eine wesentliche Rolle. Das Anliegen der Christos besteht darin, ihn an dem eigenen Schönheitsempfinden durch die Verhüllungen teilhaben zu lassen. Durch die Größe und teilweise Begehrbarkeit des Projektes, z.b. beim „Running Fence“ (1976) oder den „Verhüllten Parkwegen“ (1978), befindet sich der Betrachter nicht nur „davor“, sondern taucht in das Kunstwerk ein. Es entwickelt sich so eine Verstrickung zwischen dem Raum, dem eingelassenen Kunstwerk und dem Besucher, der als passiv-mobiler Punkt innerhalb dieses Szenarios wandelt. Wurm lässt seine Besucher bei Ausstellungen an seinen

One Minute Sculptures teilhaben, in dem er sie zum aktiven Nachstellen selbiger auffordert. Damit wird der Besucher zum aktiven Element des Kunstwerks im Raum. Beiden Künstlern ist also daran gelegen, innerhalb des Raums nicht nur die künstlerischen Interventionen zu betrachten, sondern sich gewissermaßen in ihnen zu bewegen.

Diese „Zugänglichkeit“ wirft natürlich auch die Frage auf, inwieweit es Bestrebungen des „Nach- bzw. Selbermachens“ gibt. Christos Kunst ist bislang vor Plagiaten gefeit gewesen, da der riesige Umfang und das räumliche Ausmaß seiner Projekte von einem solchen zeitlichen, finanziellen und logistischen Aufwand geprägt sind, dass mögliche Kopien allein schon vor diesen Rahmenbedingungen kapitulieren müssen. Die dominante Handschrift der Christo'schen Verhüllungen lässt Nachmachern somit kaum Platz zum lohnenswerten Agieren, zu sehr sind die verhangenen Gebäude und Landstriche an die Person von Christo und Jeanne-Claude gebunden.

Eine One Minute Sculpture Wurms zu imitieren hingegen ist vergleichsweise leicht, da es kaum materiellen Aufwand gibt und man sich nur der Natürlichkeit der Objekte und des Raums bedienen müsse. Trotzdem heißt das nicht, dass durch bloßes „Herumarrangieren“ auch der Wesenskern einer One Minute Sculpture getroffen wird. Beispiele für die von Wurm autorisierte Imitation lassen sich vereinzelt in der Werbung finden. Die Ausstellung „Rundlederwelten“ im Herbst/Winter 2005/06 im Berliner Martin-Gropius-Bau, eine Veranstaltung zum Thema Kunst und Fußball im Vorfeld der FIFA WM 2006, zeigt den von Wurm in Szene gesetzten Franz Beckenbauer als One Minute Sculpture ²¹ (s. a. Abb. 25).

Abschließend lässt sich sagen, dass der Vergleich des künstlerischen Schaffens von Christo und Jeanne-Claude mit dem Werk Erwin Wurms ungewöhnlich und schwierig zugleich ist. Trotz prägnanter Unterschiede lässt sich jedoch feststellen, dass Detailfragen wie der Umgang beider Seiten mit Raum als integrativem Rahmen und die Tatsache, Zeit als Gestaltungsmittel zu nutzen, auf essentielle Gemeinsamkeiten im künstlerischen Denken verweisen. Des Weiteren werden durch die Vergleichssituation nicht nur Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Künstler und ihrem Arbeiten deutlich, sondern die generelle Betrachtungsweise ihrer Kunst kann

²¹<http://www.rundlederwelten.net>

sensibilisiert werden. Der Vergleich beider schafft also auch zusätzlich Aufklärung im Umgang mit der Kunst des einzelnen.

Die zukünftigen Projekte der Christos und Erwin Wurms werden Auskunft darüber geben, ob oder inwieweit sich noch zusätzliche Vergleichsmomente aufzeigen lassen.

5. Anhang

5.1 Literaturverzeichnis

1. Ingo F. Walther (Hrsg.), Schneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane; Honnef, Klaus; Kunst des 20. Jahrhunderts – Band II, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1998
2. Baal-Teshuva, Jacob; Christo & Jeanne-Claude, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1995
3. Peter Weibel (Hrsg.), Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz, Hatje Cantz Publishers, Österreich, o. J.
4. <http://www.christojeanneclaude.net>
5. <http://www.prestel-kuenstlerlexikon.de>
6. <http://www.detterer.de/wurm.htm>
7. <http://www.artnet.com>
8. <http://www.galerie-krinzinger.at>
9. <http://www.rundlederwelten.net>
10. <http://www.wikipedia.de>

5.2 Bildteil



Abbildung 1) Christo, **Dockside Packages**, Köln, Hafen (Detail), 1961



Abbildung 2) **Christo und Jeanne-Claude** bei der Verleihung des Ellis Island Family Heritage Awards 2005, fotografiert von Martin Dürschnabel (www.wikipedia.org)



Abbildung 3) Christo, **Verhüllte Parkwege**, Jacob L. Loose Park, Kansas City, Missouri, 1977-1978, fotografiert von Wolfgang Volz (aus: „Christo & Jeanne-Claude“, Seite 55)



Abbildung 4) Christo, **Die Tore**, Central Park, New York City, 1979 - 2005, fotografiert von "Eastman" (entnommen von www.wikipedia.org)



Abbildung 5) Erwin Wurm, **Ohne Titel**, Staub/Holz, 2 Stück, 1990 (aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 21)



Abbildung 6) Erwin Wurm, **Ohne Titel**, Holz/Jacke, 1995, Installation St.Gallen (Schweiz), fotografiert von Stefan Rohner (aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 68)

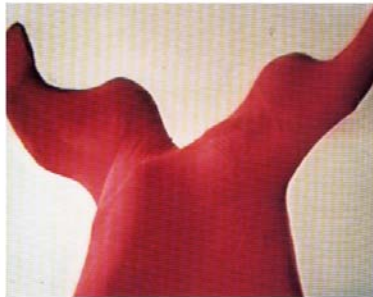


Abbildung 7) Erwin Wurm, **59 Positions**, Video (60 Minuten), 1992 (aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 74)



Abbildung 8) Erwin Wurm, **Fabio zieht sich an – Gesamte Garderobe**, Video (60 Minuten), 1992, Schwarz-Weiß-Fotografien vom Video (aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 82)



Abbildung 9) Erwin Wurm, **ME/ME FAT**, C-Print, 1993 (aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 86)



Abbildung 10) Erwin Wurm, **One Minute Sculpture**, C-Print, 1997 (aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 107)



Abbildung 11) Erwin Wurm, **Indoor Sculpture CC-Graz**, C-Print, 2001
(aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 155)

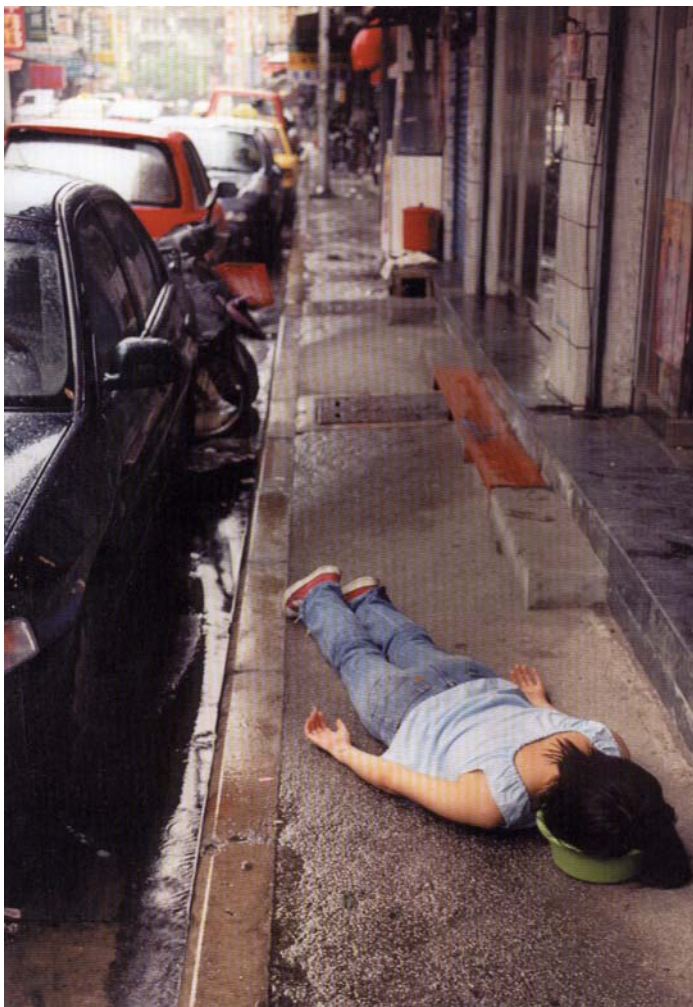


Abbildung 12) Erwin Wurm, **Outdoor Sculpture Taipeh**, C-Print auf Aluminium, 2001
(aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 142)



Abbildung 13) **Erwin Wurm**, Portraitausschnitt des C-Prints „Fantasize about Nihilism“ aus der Serie „Instructions for Idleness“, 2001 (aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 191)



Abbildung 14) **Arman**, **Anhäufung von Kannen**, Emaillekannen in Plexiglasvitrine, 1961 (aus: „Kunst des 20. Jahrhunderts – BAND II“, Seite 518)



Abbildung 15) Christo, **Paket in Einkaufswagen**, Einkaufswagen, Folien, Schnur, 1964
(aus: „Kunst des 20. Jahrhunderts – BAND II“, Seite 519)



Abbildung 16) Jasper Johns, **Bemalte Bronze II (Bierdosen)**, Bronze, bemalt, 1964
(aus: „Kunst des 20. Jahrhunderts – BAND II“, Seite 510)

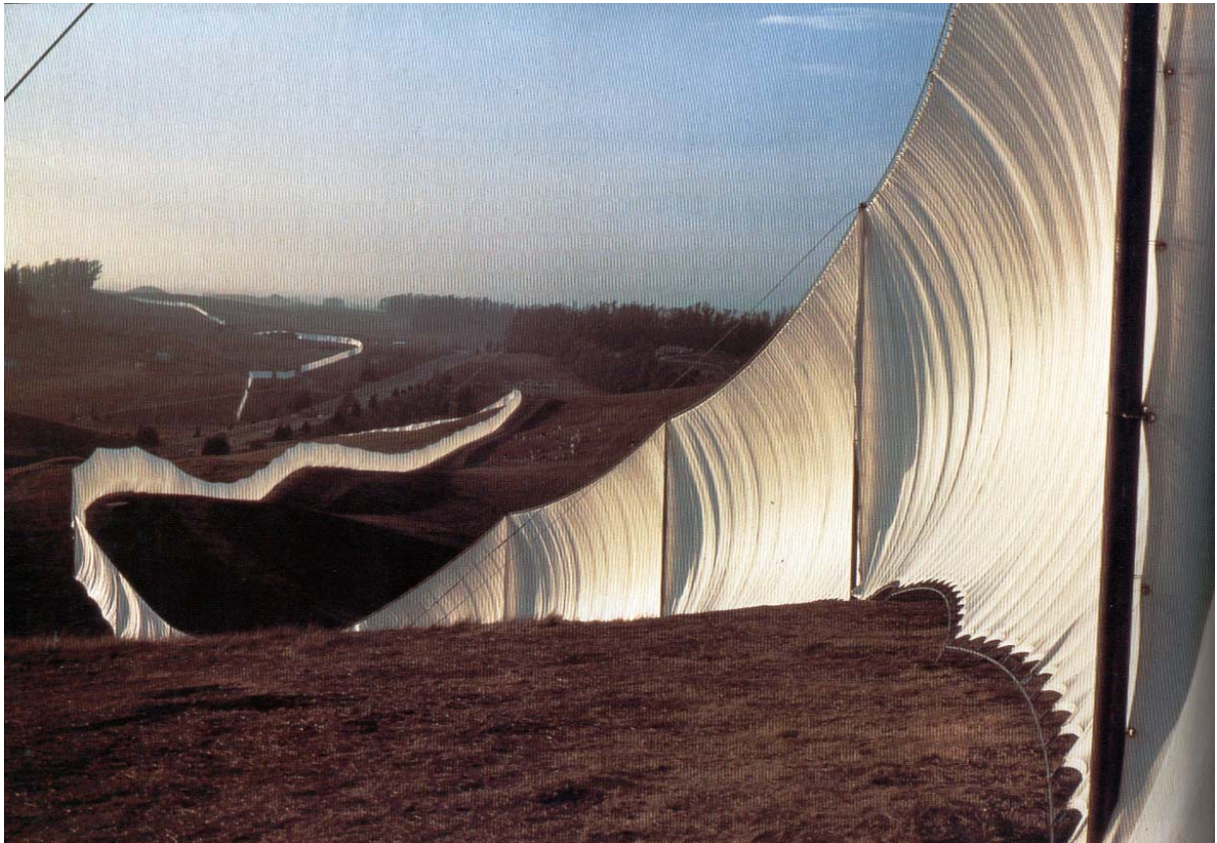


Abbildung 17) Christo, **Running Fence**, Counties Sonoma und Marin, Kalifornien, 1972-1976, fotografiert von Wolfgang Volz (aus: „Christo & Jeanne-Claude“, Seite 52)

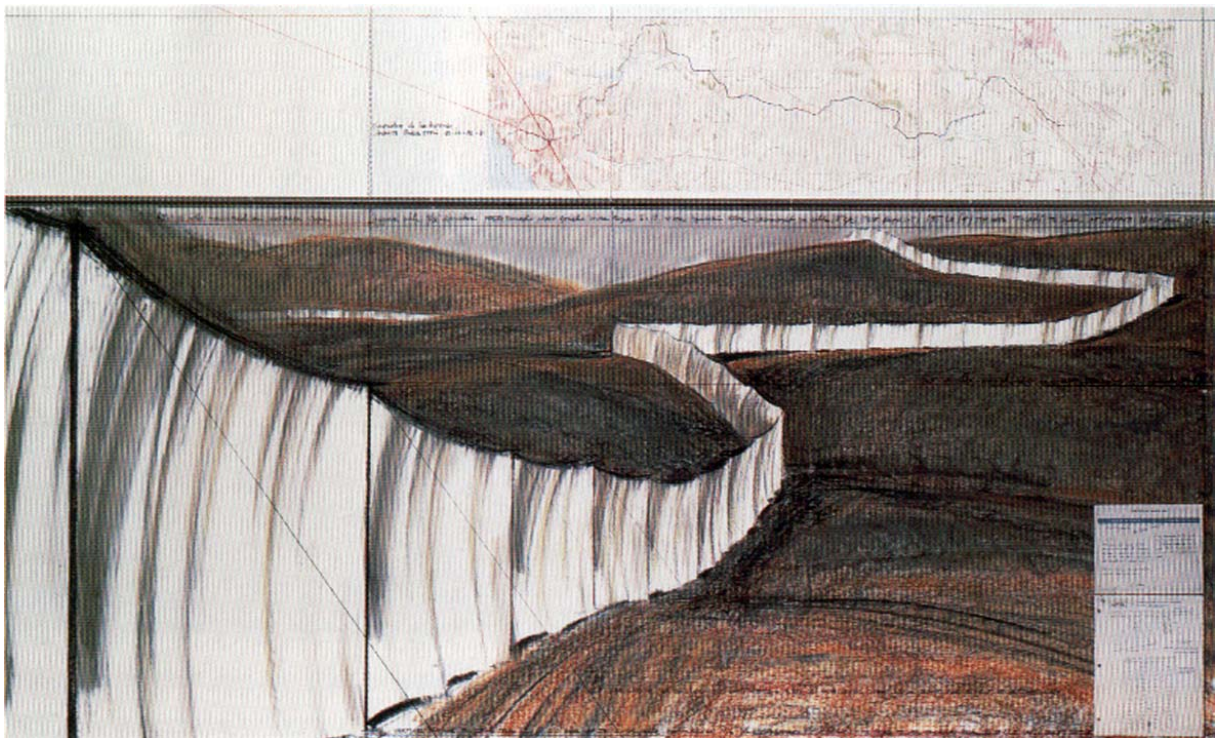


Abbildung 18) Christo, **Running Fence**, Projekt für die Counties Sonoma und Marin, Kalifornien, Zeichnung (Pastell, Bleistift, Buntstift, Zeichenkohle), 1976 (aus: „Christo & Jeanne-Claude“, Seite 50)

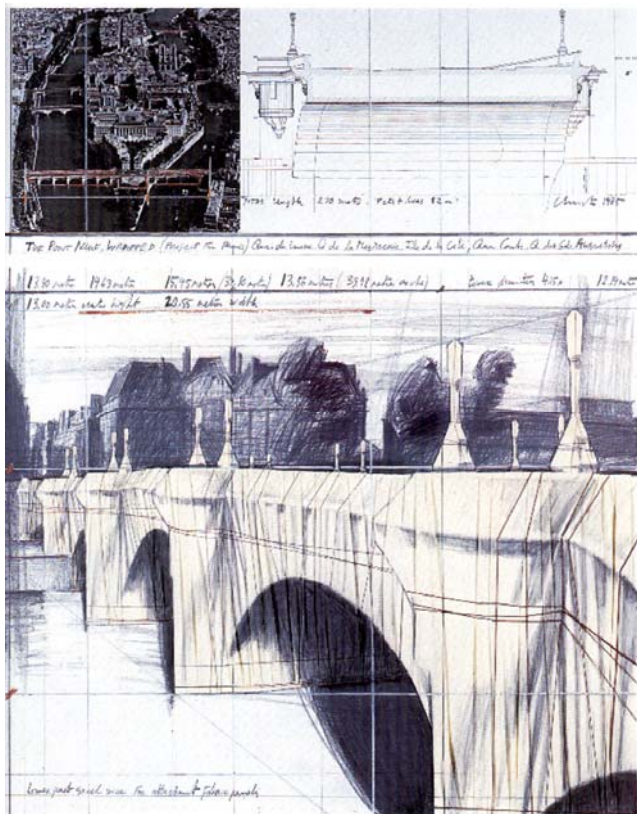


Abbildung 19) Christo, **Der verhüllte Pont Neuf**, Projekt für Paris, 1985, zweiteilige Zeichnung (Bleistift, Buntstift, Pastell, Zeichenkohle (aus: „Christo & Jeanne-Claude“, Seite 65)



Abbildung 20) Christo, **Der verhüllte Pont Neuf**, Paris, 1975-1985, fotografiert von Wolfgang Volz (aus: „Christo & Jeanne-Claude“, Seite 67)

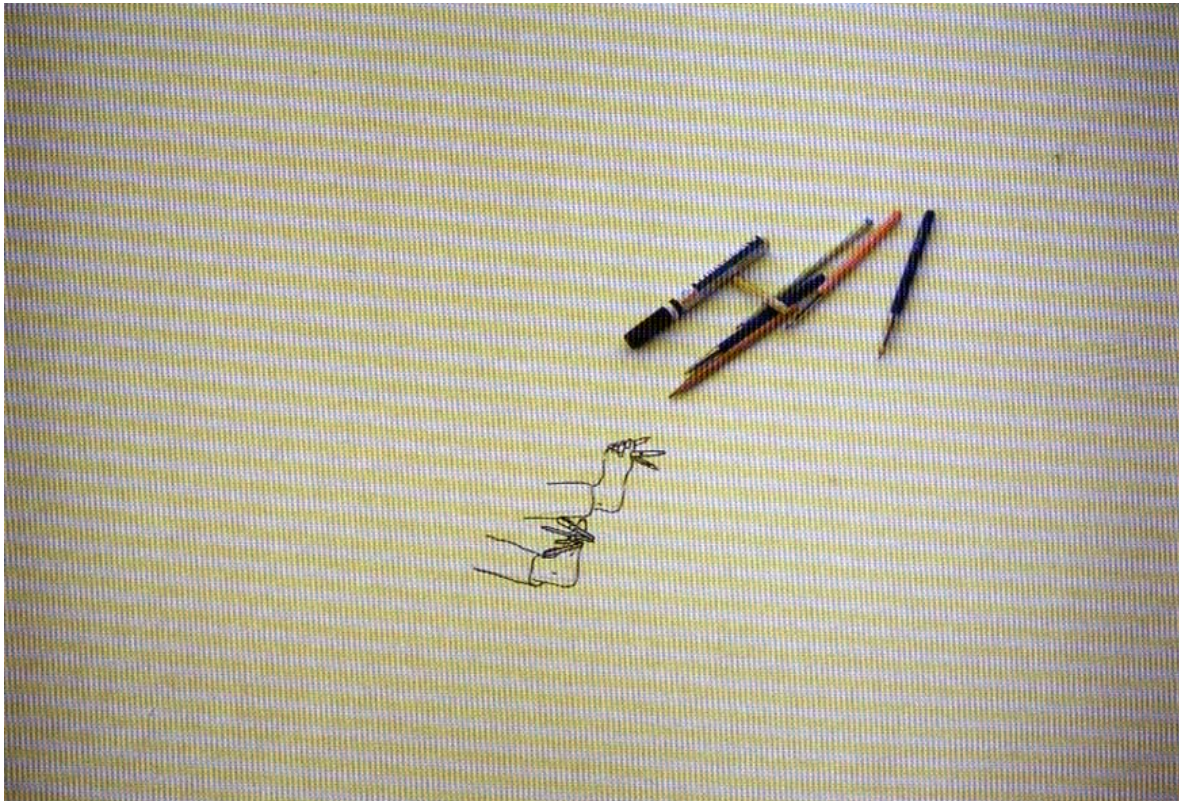


Abbildung 21) Erwin Wurm, **One Minute Sculpture**, Instruktionszeichnung, 2000
(aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 181)

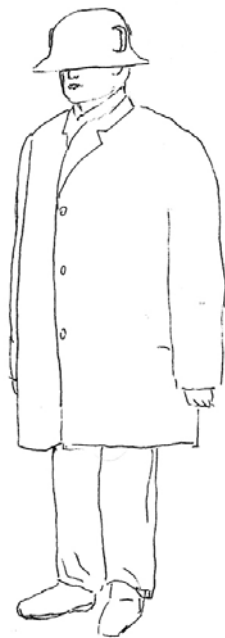


Abbildung 22) Erwin Wurm, **Salat Schüssel** (Instruktionszeichnung) und **Still I**, Video (60 Minuten), 1990
(aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 47, 100)

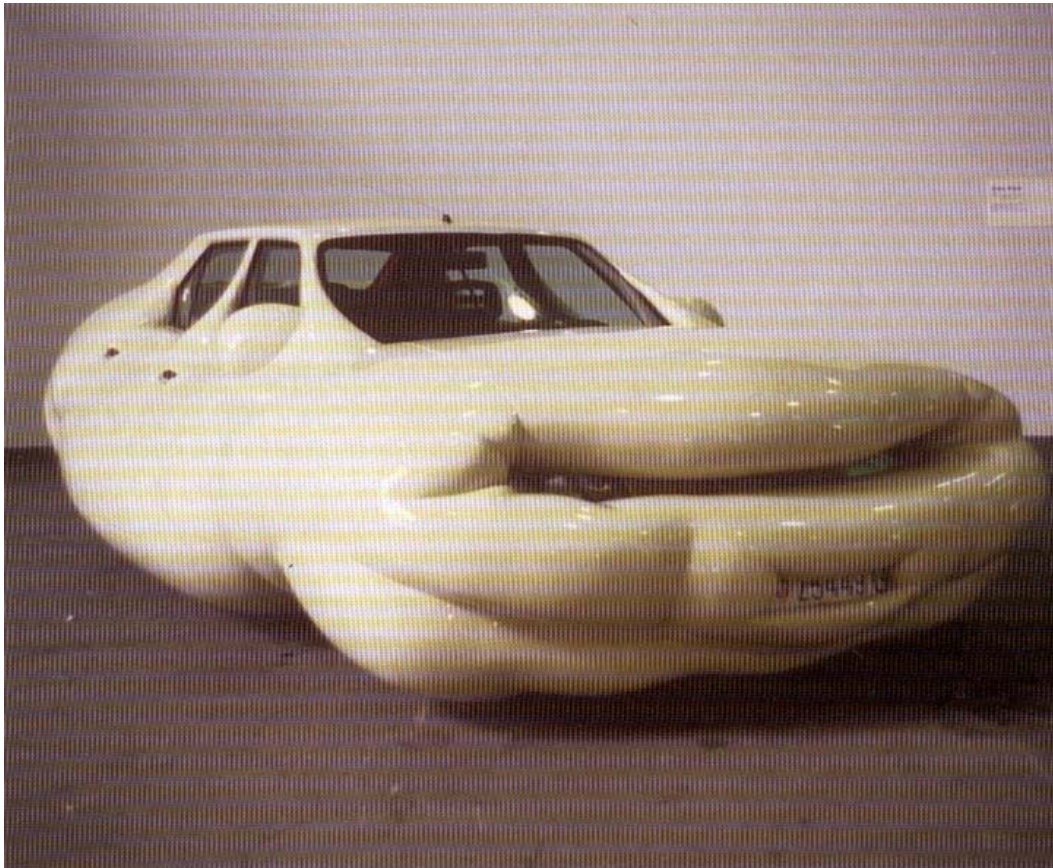


Abbildung 23) Erwin Wurm, **Fat Car**, Objekt, 2001 (aus: „Katalog Erwin Wurm – Neue Galerie Graz“, Seite 253)



Abbildung 24) Erwin Wurm, **Fat House**, Objekt, 2004, aus dem Video „Am I a house?“ (9.29 Minuten), 2005 (entnommen von www.artnet.com aus dem Ausstellungsprogramm der Galerie Krinzinger, Wien, 2005)

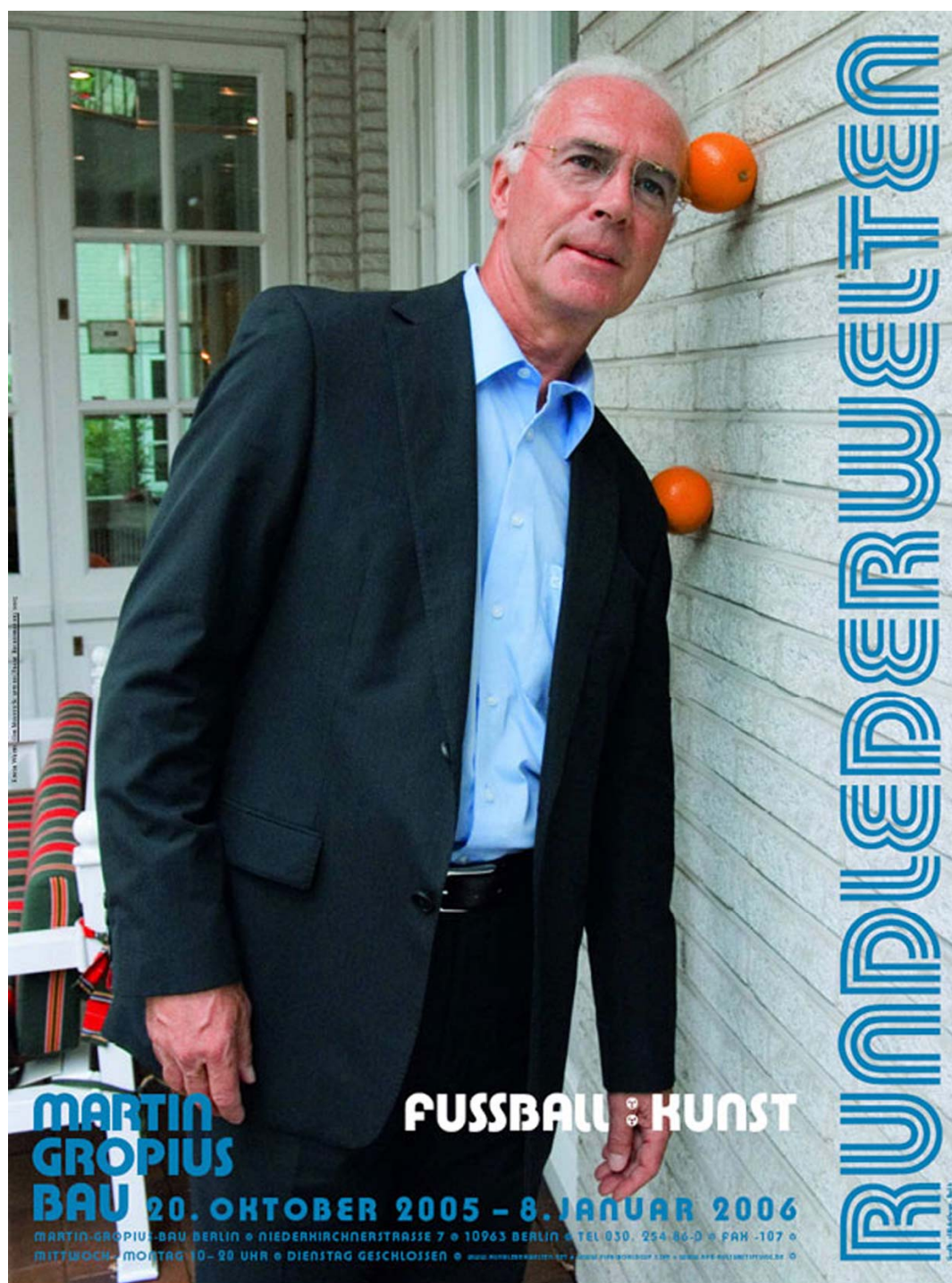


Abbildung 25) Erwin Wurm, **One Minute Sculpture** (Franz Beckenbauer), Fotoarbeit, 2005
 (Veranstaltungsplakat, entnommen von www.rundlederwelten.net)